

نشریه علمی - پژوهشی
پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)
سال نهم، شماره اول، پیاپی 28، بهار و تابستان 1394، صص 35-58

رده‌بندی غزلیات سنائی

سید مهدی زرقانی* - نجمه دری**

چکیده

رده‌بندی انواع سروده‌ها یکی از مباحث مهم در مطالعات ژانری است. غزلیات سنائی از معدود مواردی است که در نسخه‌های خطی رده‌بندی شده است و این رده‌بندی وارد نوشته‌های مصححان و دیگر سنائی‌پژوهان شده است. مقاله حاضر ضمن بررسی انتقادی رده‌بندی‌های گذشته، سعی می‌کند طرحی تازه را پیشنهاد کند که بر اساس آن غزلیات در دو سطح ساختاری و محتوایی رده‌بندی می‌شوند. در سطح نخست غزلیات به چهار گروه تقسیم شده است و سپس معلوم شده که از این میان تنها بخشی را می‌توان غزل نامید و بقیه غزل‌واره هستند که زمینه را برای تولد غزل فراهم کرده‌اند. در سطح محتوا هم غزلیات به دو گروه کلی توصیف‌محور و توصیه‌محور تقسیم شده، برای هر یک زیرگروه‌هایی نیز اعتبار کرده‌ایم. این طرح قادر است هم نقش سنائی را در تحول غزل فارسی نشان دهد و هم تصویر نسبتاً واضحی از ساختار و درون‌مایه غزلیات پیش روی خواننده قرار دهد.

واژه‌های کلیدی

غزل، سنائی، شعر عرفانی، غزل‌واره

* استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد، ایران (نویسنده مسئول) zarghani@um.ac.ir

** دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان، ایران najmeh.dorri@hormozgan.ac.ir

1. طرح مسأله

سنائی غزنوی از آن حیث که در لحظه تحول غزل فارسی ایستاده، یک نقطه عطف است. می‌توان تاریخ غزل فارسی را به دو دوره پیش و پس از سنائی تقسیم کرد. هر چند این تحول فرآیندی است که در حدود صد سال و توسط چندین شاعر شکل گرفت اما نقش سنائی در این میان پررنگ‌تر از بقیه به نظر می‌رسد. تغییرات بوطیقایی (اعم از ساختی و محتوایی) که او در غزل فارسی ایجاد کرد، چهارچوب اولیه‌ای را پدید آورد که توسط شاعران بعدی به فرم نهایی خویش رسید. از این جهت سزاوار است اگر او را با عنوان پایه‌گذار بوطیقای غزل عرفانی به شمار آوریم. شاید همین جایگاه خاص بوده که محققان را بر آن داشته تا از منظرهای گوناگون به طبقه‌بندی غزل‌های وی بپردازند. مسأله مقاله حاضر دقیقاً در همین نقطه شکل می‌گیرد: آیا می‌توان رده‌بندی‌ای برای غزلیات سنائی پیشنهاد کرد که ساحت‌های مختلف غزل او را مشخص کند؟ اگر بپذیریم که غزل دارای دو ساحت ساختار و محتواست، آیا می‌توان از این دو منظر غزلیات سنائی را طبقه‌بندی کرد؟ پاسخ دادن به این پرسش‌ها به ما امکان می‌دهد تا از منظر رده‌بندی ژانری به غزل سنائی بنگریم و جایگاه شعر او را در تاریخ غزل عرفانی روشن‌تر کنیم.

2. بررسی انتقادی پیشینه تحقیق

وجود رده‌بندی‌های ژانری در نسخه‌های خطی بیانگر آن است که چنین دیدگاهی ریشه در سنت ما داشته‌است. پس برای بررسی پیشینه تحقیق ابتدا باید به سراغ آن‌ها رفت. در نسخه خطی کابل¹ مجموعه اشعار دیوان در هشت رده الزهدیات، المدحیات، القلندریات، الغزلیات، الهجویات، المرثیات، المقطعات، الرباعیات جای گرفته‌اند؛ نسخه ملک² آن‌ها را در شش گروه «الزهدیات، المدایح، القلندریات، الغزلیات، الهجا و المرثی» رده‌بندی می‌کند؛ در نسخه کتابخانه بایزید ولی الدین³ صراحتاً از «انواع سخنان» سنائی سخن به میان می‌آید که البته معطوف به تمام آثار وی است و نه فقط دیوان: «توحید باری، نعت رسول، سیر العباد، کارنامه، تحریمه القلم، توحید باری، نعت رسول، موعظه، قصاید مدح، قصاید هجو، قصاید هزل، مرثی، مقطعات، غزلیات، رباعیات». رده‌بندی نسخه کتابخانه ملک⁴ معطوف به دیوان است که شش گروه را متمایز می‌کند: قصیده زهدیه، قصیده مدحیه، غزل، قلندریه، هجا و مرثیه که با انواع قبلی مطابقت کامل ندارد. نسخه

کتابخانه ملی⁵ آشفته تر است، چون در آن قصاید، مقطعات، غزلیات و رباعیات از یکدیگر جدا شده‌اند، متنها در معرفی بخش غزلیات این عبارت عجیب آمده‌است: «باب هشتم اندر غزل است و دویست و شش قصیده است» (جلالی پندری، 1386: صد و هفده). نسخه⁶ دیگری هم در کتابخانه ملی هست که قصاید، ترکیب‌بندها، رباعیات و غزلیات را از یکدیگر جدا کرده اما «سه غزل در میان قصیده‌ها» آورده و در بخشی هم که قرار بوده غزلیات بیاید، چند قصیده زهدیه و مدحیه دیده می‌شود. قصاید، ترکیب‌بند، غزل و رباعی با هم در آمیخته‌اند. همین آشفته‌گی در نسخه کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران⁷ نیز دیده می‌شود.

سه ایراد اساسی بر این رده‌بندی‌های می‌توان وارد کرد: بی‌نظمی و هم‌پوشانی، مبهم بودن برخی رده‌ها و نامشخص بودن معیار رده‌بندی که بر برخی از آن‌ها یکی، بر برخی دو ایراد و برخی هر سه ایراد وارد است. مثلاً هیچ‌کدام از نسخه‌ها معیار مشخصی را برای رده‌بندی لحاظ نکرده‌اند. بدین ترتیب که در رده‌بندی واحدی، میان شاخص قراردادن فرم و محتوا سرگردان‌اند؛ نه یکی را اساس قرار داده‌اند، نه هر دو را. به عنوان مثال در رده‌بندی نسخه کابل، شش مورد نخستین بر اساس درونمایه است و دو مورد آخرین بر اساس فرم بیرونی. این‌طور نیست که در همه موارد جنبه فرمی یا جنبه محتوایی یا هر دو با هم مبنای کار باشد. یا مثلاً در نسخه کتابخانه مرکزی تهران، غزلیات، قصاید و رباعیات در هم آمیخته شده‌است؛ آن‌چه این آشفته‌گی را دامن می‌زند محو شدن مرز میان قصیده و غزل است. مثلاً در نسخه کتابخانه ملی تعبیر «قصیده‌های غزل‌آمیز» آمده (سنائی، 1386: صد و بیست و سه) که مرز میان دو فرم ادبی را محو می‌کند اما البته بیانگر تشخیص دقیق کاتب نسخه بوده‌است و ما به جای خود درباره آن سخن خواهیم گفت. در مورد ایراد مبهم بودن نیز این مقدار گفتنی است که رده «قلندریات» که همه نسخه‌ها آن را آورده‌اند، مفهوم روشنی ندارد و ما اصلاً نمی‌دانیم این اصطلاح ناظر بر فرم است یا محتوا یا هر دو؛ چنان‌که نمی‌دانیم مقصود آن‌ها از «غزلیات» فرمی است که بعدها به «غزل» معروف شد یا محتوای تغزلی سروده‌است. این بدان معنا نیست که محققان بعدی همه این مشکلات را حل کرده‌اند بلکه قصد ما نشان دادن وضعیت رده‌بندی ژانری آثار سنائی در نسخه‌های خطی است که به‌خودی خود قابل توجه و تحقیق است. حُسن دیگر رده‌بندی‌های مذکور در این است که محورهای معنایی شعر سنائی را نشان می‌دهد؛ محورهایی که تحقیقات متأخر نیز آن‌ها را اجمالاً تأیید می‌کند. مثلاً قطب‌های سه‌گانه‌ای که شفיעی کدکنی برای

شخصیت سنائی مشخص کرده (شفیعی کدکنی، 1376: 25) و یا افق‌های شعر و اندیشه سنائی که زرقانی تعیین کرده (زرقانی، 1381: 33) با چهارچوب نسخه‌های خطی سازگاری دارد.

از نسخه‌های خطی که بگذریم، مصححان دیوان سنائی نیز طبقه‌بندی‌هایی برای سروده‌های وی پیشنهاد کرده‌اند که البته عمدتاً با محوریت همان نسخه‌های خطی است. مثلاً مدرس رضوی رده‌بندی نسخه ملک را اساس قرار داده و البته چنان که خود نیز اذعان می‌دارد، چون قصد داشته دیوان را به ترتیب الفبایی تنظیم کند، تغییراتی در آن اعمال کرده است: اولاً از علائم اختصاری بهره برده است: «ز» برای زهدیات، «م» برای مدایح و «ق» برای قلندریات و ثانیاً غزلیات را در بخشی جداگانه آورده است؛ اقدامی که نظم دیوان را آشفته‌تر کرده است چرا که غیر از برخی غزل‌های تکراری که جلالی پندری آن‌ها را مشخص کرده (1386: شصت تا شصت و هفت)، مخدوش‌بودن مرز بین غزل و غیر غزل و مشخص‌نبودن تعریف دقیق اصطلاحات کلیدی دو ایراد اصلی طبقه‌بندی ایشان است. ضمن این‌که همیشه هم عنوان‌های مذکور تعریف درستی از شعر ارائه نمی‌دهند. به عنوان مثال، قصیده زیر با حرف «ز» مشخص شده اما تماماً مدح است و انتظار بود مطابق با طبقه‌بندی مصحح با حرف اختصاری «م»، به معنای مدحیات، معرفی شود:

به آب ماند یار مرا صفات و صفاش که روی خویش بینی چو بنگری به قفاش
(سنائی، 1388: 314)

یا معلوم نیست قطعه شش بیتی زیر به چه اعتباری در بخش قصاید آمده و با حرف «ز»، به معنای زهدیات، مشخص شده است:

تا برآن روی چو مه آموختم	عالمی بر خویشتن بفروختم
پاره کرده پرده صبر و صلاح	دیده عقل و بصر بردوختم
رایت عشق از فلک بفراختم	تا چراغ وصل را بفروختم
با بت آتشرخ اندر ساختم	خرمن طاعت به آتش سوختم
اسب در میدان وصلش تاختم	کعبه وصلش ز هجران توختم
جامه عشقت برون انداختم	رنیدی و نادانشی آموختم

(سنائی، 1388: 359)

مصحح بعدی دیوان استاد مظاهر مصفا (1336) است که گویا آشفستگی فوق را دریافته است و

اشعار سنائی را بر اساس فرم بیرونی آنها به قصیده، غزل و تغزل، رباعی، ترکیب‌بند/ترجیع‌بند، مسمط، قطعه و قصیده تقسیم می‌کند. این طبقه‌بندی جز در مورد غزل/تغزل می‌تواند قابل قبول باشد؛ منتها صرفاً مبتنی بر فرم بیرونی است و فرم بیرونی به‌تنهایی قادر نیست جهت‌گیری غزلیات را نشان دهد. در واقع روش مصفا کار را علمی‌تر کرده اما در عین حال آن‌قدر مسأله را ساده کرده که از قابلیت و صلاحیت لازم برای یک طبقه‌بندی استاندارد فاصله گرفته‌است.

پس از این‌ها نوبت به جلالی پندری می‌رسد که با تمرکز بر روی فقط غزلیات سنائی (1386) مسیر تازه‌ای را باز می‌کند. گویا او به‌درستی متوجه این نکته شده که اساساً وضع یک طبقه‌بندی علمی «واحد» برای همه دیوان امکان‌پذیر نیست؛ چون مرز میان قالب‌ها و محتواها چنان در هم فرو می‌رود که کلیت طبقه‌بندی را مخدوش می‌کند. اما ایراد کار او در این است که اولاً درباره مرز میان غزل و غیر غزل به نتیجه روشنی نرسیده‌است. در ادامه نشان خواهیم داد که سنائی در آستانه «تولد غزل فارسی به مثابه یک فرم مستقل» قرار دارد و همین وضعیت تاریخی سبب شده که در بسیاری موارد محقق با سروده‌هایی مواجه شود که نتواند آنها را یک غزل یا حتی غیر غزل به شمار آورد. در دوران جابه‌جایی و تولد ژانرهای جدید ما پیوسته با «ژانرهای واسط» مواجه می‌شویم که خصلت تلفیقی دارند. یعنی برخی ویژگی‌های ژانرهای قبل و بعد از خود را در دل خویش جمع کرده‌اند. کاتب نسخه کتابخانه ملی هم که از تعبیر «قصیده‌های غزل‌آمیز» استفاده کرده، متوجه همین نکته شده‌است. اهمیت چنین سروده‌هایی دقیقاً در این است که بر اساس آنها می‌توان لحظات تغییر و تحول ژانرهای ادبی را تعیین کرد. پرسش نخستینی که در مواجهه با تصحیح جلالی پندری به ذهن محقق می‌رسد این است که منظور مصحح محترم از «غزلیات سنائی» که در عنوان مجموعه آورده‌اند، چیست؟ آیا سروده‌های «حد واسط» را هم لحاظ کرده‌اند یا فقط به سراغ غزل‌ها رفته‌اند؟ خواندن متن اثر نشان می‌دهد که مصحح محترم از کنار این مسأله عبور کرده‌است؛ بدون این‌که پاسخ قابل قبولی ارائه دهد. ایراد دیگر این است که در مقدمه، غزل‌ها را بر اساس درونمایه به دو گروه قلندرانه (مربوط به دوره دوم زندگی سنائی) و غیر قلندرانه (مربوط به دوره نخست زندگی او) تقسیم کرده‌اند، منتها خواننده هیچ‌گاه متوجه نمی‌شود که قلندریات دقیقاً چگونه اشعاری هستند و مصحح محترم بر اساس کدام مبانی تعریف‌شده غزلیات را به دو گروه قلندرانه و غیر قلندرانه تقسیم کرده‌اند؟ اگر ما درست تشخیص داده باشیم، به نظر

می‌رسد جلالی همان طبقه‌بندی سنتی را که در نسخه‌های خطی و بعد هم آثار مصححان بعدی دیدیم، اساس قرار داده و آن را در محدوده غزلیات پیاده کرده‌است. توضیحات مقدماتی ایشان البته ابهام معیارهای طبقه‌بندی را تشدید کرده‌است. مثلاً ایشان در مقدمه آورده‌اند که غزلیات غیر قلندرانه متعلق به دوره نخست زندگی سنائی و غزلیات قلندرانه مربوط به دوره دوم زندگی وی است (سنائی، 1386: صد و پنجاه و نه). این‌جا چند مشکل پیش می‌آید: نخست این‌که تحقیقات متأخر نشان می‌دهد زندگی سنائی سه دوره‌ای است، نه دو دوره‌ای (بنگرید به بروین، 1387؛ فرضی و زرقانی، 1388) و مصحح محترم دوره دوم زندگی سنائی را نادیده گرفته‌است. ثانیاً چگونه می‌توان غزل‌های بدون تاریخ را بدین ترتیب تاریخ‌مند کرد؟ اساس قرار دادن مضمون و شیوه بیان که مصحح محترم در نظر داشته‌اند، اصلاً قابل اعتماد نیست چرا که سیال بودن مفهوم دال‌ها در غزل سنائی چندان هست که نتوان به قطع و یقین آن‌ها را به دو گروه تقسیم کرده، هر گروه را به دوره‌ای خاص از زندگی شاعر نسبت داد. مثلاً غزل زیر در تصحیح جلالی پندری در گروه «قلندریات» قرار گرفته بنابراین باید متعلق به دوره دوم زندگی وی باشد اما اگر کسی آن را یک غزل عاشقانه و مربوط به دوره نخست زندگی شاعر دانست، چگونه می‌توان نظرش را رد کرد:

اندر دل من عشق تو چون نور یقین است	در دیده من نام تو چون نقش نگین است
در طبع من و همت من تا به قیامت	مهر تو چو جانست و وفای تو چو دین است
تو بازپسین یار منی و غم عشقت	جان تو که همراه دم بازپسین است
گفتی بیر از صحبت ناهلان بر من	از جان ببرم گرهمه مقصود تو این است
آن را که غرض صحبت دیدار تو باشد	او را چه غم تا ش و چه پروای نگین است
او امید وصال تو مرا عمر بیفزود	خود وصل چگونه است که او امید چنین است
گفتم که ترا بنده نباشد چو سنائی	نوک مژه برهم زد یعنی که همین است

(سای، 1386: 47)

به نظر می‌رسد جلالی پندری علی‌رغم انتقاداتی که بر طبقه‌بندی‌های پیشین وارد می‌داند، خود همان‌ها را اساس قرار داده‌است. مثلاً قطعاً زیر هم در نسخه کابل، هم ملک، هم مدرس و هم پندری همه جا جزء قلندریات آمده ولی محتوای آن بیشتر انتقاد اجتماعی با چاشنی وعظ و حکمت است:

این چه قرن است اینکه در خوابند بیداران همه
وین چه دور آمد که چون مستند هوشیاران همه
طوق منت بینم اندر حلق حق گویان دین
خواب غفلت بینم اندر چشم بیماران همه
در لباس مصلحت رفتند زراقان دهر
بر بساط صاینی شستند طراران همه
در لحد خفتند بیداران دین مصطفی
بر فلک بردند عوف و نعره میخواران همه ...
وآن سمن بویان گل رویان حورا پیکران
آن که گل بودی خجل از روی گل ساران همه
مرگ ایشان را هنی کرده به امر کردگار
ای سنائی مرگ دان قهار قهاران همه

(سنائی، 1386: 457-456)

جلالی پندری قطعه زیر را در شمار غزلیات غیر قلندری آورده اما اگر کسی با عنایت به دایره
واژگانی ضد شریعت و حال و هوای متن آن را قلندری به شمار آورد، آیا می توان گفت اشتباه
کرده است؟

تا کی این ناموس هیهات ای پسر	بامدادان جام می هات ای پسر
ساغری پر کن ز خون رز مرا	کاین دلم خون شد ز غم هات ای پسر
خوش بزی با دوستان یک دم بزن	دل پیرداز از مهمات ای پسر
بر نشاط و خرمی در میکده	وقف کن ایام و ساعات ای پسر
هر کجا دل داده آزاده ای	بینی او را کن مراعات ای پسر
عاشقان مست را وقت صبح	سود کی دارد ملاقات ای پسر
هر زمان خوانی خراباتی مرا	چند باشی زین محالات ای پسر
کاشکی یک دم گذارندی مرا	در صف اهل خرابات ای پسر

(سنائی، 1386: 196)

دیگر محققان هم رده‌بندی‌هایی برای کل اشعار یا غزلیات سنائی ترتیب داده‌اند. مثلاً داریوش صبور (1370، 194-190) به‌طور ضمنی از غزل‌های عاشقانه، عارفانه و قلندرانه سخن می‌گوید اما هیچ توضیحی درباره‌ی تعریف و تفاوت این‌ها ارائه نمی‌دهد. منصور رستگار فسائی (1373): 586-585) هم غزلیات را به دو گروه زهدآمیز و قلندریانه تقسیم کرده اما نکته‌ی منظورش از این تعبیرات دقیقاً چیست. هم‌چنین شمیسا (211:1382) غزلیات سنائی را به دو گروه «آن‌ها که رنگ و بوی تغزل دارند» و «اشعار اخلاقی و عرفانی» تقسیم می‌کند که این هم بسیار کلی و فاقد مبنای روشنی است. زرقانی (1381: 218-216) غزلیات سنائی را بر اساس درونمایه به سه گروه عرفانی، زمینی و دو پهلو تقسیم کرده است. و سعی کرده نشان دهد که هر کدام از این‌ها چه ویژگی‌هایی دارند. طاهری (1387) هم غزل‌های سنائی را بر اساس نوع تجربه مطرح شده در آن‌ها به چهار گروه تقسیم می‌کند: غزل‌هایی با تجربه عشق تردمانانه، غزل‌هایی با تجربه زهدورزی سخت‌گیرانه، غزل‌هایی با تجربه عرفانی محافظه‌کارانه و غزل‌هایی با تجربه عرفانی قلندرانه. این طبقه‌بندی نسبتاً دقیق است اما ایراد کار این است که محقق در تشخیص نوع تجارب به‌ناچار دست به دامان متغیر «زبان» می‌شود و زبان در غزل بسیار شناور است؛ نکته‌ای که استاد پورنامداریان بر آن انگشت نهاده‌اند: «غزل‌های عاشقانه و عارفانه در آثار سنائی در کنار هم قرار گرفته‌است، اما از آن‌جا که احوال عاشق در لحظه‌های استغراق در اندوه فراق و تأمل در حسن و جمال معشوق، خواه معشوق زمینی و خواه صورت آرزو و خیالی معشوق آسمانی، احوالی کم و بیش یکسان است، در زبان نیز محصولی شبیه به هم پدید می‌آورد که این شباهت گاهی تشخیص غزل عارفانه را از غزل عاشقانه در سطح زبان دشوار می‌کند» (پورنامداریان، 1388: 96). از محققان خارجی فرانکلین لوئیس (1995: 314-369) غزلیات سنائی را بر اساس درونمایه به ده گروه تقسیم کرده، برای هر کدام نمونه‌هایی ذکر می‌کند. این نخستین جایی است که غزل‌های سنائی به دقت طبقه‌بندی شده‌اند: غزلیات عاشقانه و ستایشی، غزلیات برخوردار از عشق، غزلیات عشقی سوزناک، غزلیات شکایت از عشق، غزلیات عشق مذکر، غزلیات ستایشی، غزلیات مذهبی، غزلیات بزمی، غزلیات قلندری و غزلیات صوفیانه. طبقه‌بندی فرانکلین هم مبنای روشنی ندارد: برخی گروه‌ها هم پوشانی دارند (مثل پنج گزاره نخست) و برخی نمونه‌ها را که او در ذیل یک گروه آورده، بهتر بود در ذیل گروه دیگری قرار می‌داد. ضمن این‌که او توضیح نداده بر چه مبنایی این ده گروه را وضع کرده و هیچ

کدام را هم تعریف نکرده است. ما فکر می‌کنیم از آنجا که سنائی در نقطه تحول فرمی و محتوایی شعر عرفانی ایستاده، باید در طبقه بندی غزلیات سنائی دو عامل «فرم و محتوا» را به صورت توأمان در نظر گرفت.

3. طبقه بندی ساختاری غزل

در فرهنگ شعر فارسی کلمه غزل گاهی به معنای هر گونه شعر عاشقانه و یا ملحون به کار رفته است. مثلاً وقتی سخن از غزل‌های «رودکی وار»⁸ یا «غزل عنصری»⁹ و یا حتی «غزل فرخی»¹⁰ به میان می‌آید، بیشتر همین معنای لغوی کلمه مورد نظر است که ساختمان و فرم مشخصی ندارد و ممکن است در قالب مقدمه قصیده، قطعه یا فرم‌های دیگر ظهور کند (شمیسا، 1386: 10-13، 41-40). معنای دوم غزل همان مفهوم اصطلاحی آن است که قالبی مستقل، دارای فرم مشخص و محتوای تاریخی تعریف شده‌ای است. قید «تاریخی» ناظر است بر تطور فرمی و محتوایی فرم غزل در طول تاریخ آن. سنائی در نقطه تحول شعر فارسی و در دوران زاده شدن غزل، به عنوان فرمی مستقل از قصیده، ایستاده و همین امر سبب اختلاف نظر محققان در طبقه بندی اشعار او شده است. این اختلاف نظرها از نسخه‌های خطی آغاز می‌شود؛ مثلاً در نسخه کابل، دویست و هشتاد قطعه شعر ثبت شده که مشتمل می‌شود بر صد و هشتاد و دو غزل، نود و پنج نوع قلندریه و سه ترکیب بند. حال آنکه در طبقه بندی نسخه بایزید با دویست و هشتاد و هفت غزل و قلندریه مواجهیم و در نسخه کتابخانه ملک با سی صد و چهار غزل که شامل صد و نود و هفت غزل و صد و هفت قلندریه می‌شود. در این سه نسخه مرز میان غزل، قلندریات و گاهی قصیده سیال است. ما درست نمی‌دانیم که بر چه مبنایی، قطعه شعری غزل قلمداد شده و یا این که قلندریات چه نسبتی با غزلیات دارند، آیا جزئی از آنها هستند یا به تعبیر منطقیان رابطه آن دو عموم و خصوص من وجه است یا مطلق. هم‌چنین در مواردی مشخص نیست که به چه دلیل یک قطعه شعر که ظاهراً مقدمه یک قصیده است، در شمار غزلیات آمده است.

سیال بودن مرزهای مذکور به تحقیقات متأخر هم راه یافته است؛ به طوری که مصححان و محققان متأخر نیز در طبقه بندی سروده‌های سنائی به غزل و غیر غزل به توافق نظر نرسیده‌اند. مثلاً در تصحیح مرحوم مدرس رضوی آمده که «دیوان حاضر شامل سیصد و ده قصیده از مدحیات،

زهدیات و قلندریات است که قسمت مهم و عمده کتاب را تشکیل می‌دهد و به‌علاوه دارای هشت ترکیب‌بند و ترجیع‌بند و مسمط و چهار صد و پنج غزل و صد و هفتاد و نه قطعه و پانصد و سی و هفت رباعی می‌باشد» (سنائی، 1354: صد و چل و سه). این بدان معناست که مرحوم مدرس غزل‌های قلندری را که تعداد آن‌ها یک‌صد و سه غزل است، جزو قصاید آورده‌است. جلالی پندری نسخه‌ی اساسی کابل بوده اما به نسخه‌های دیگر هم مراجعه کرده و برآیند کارش چنین است: چهار صد و دو غزل و قلندریه (یک‌صد و هشتاد و دو غزل از نسخه‌ی کابل، نود و پنج قلندریه از نسخه‌ی کابل، صد و بیست غزل از نسخه‌ی بایزید و دو غزل از نسخه‌ی کتاب‌خانه‌ی ملک). بنابراین در طبقه‌بندی جلالی پندری قلندریات، بر خلاف نظر مدرس رضوی، بیشتر در زمره‌ی غزلیات هستند نه قصاید. مظاهر مصفا نیز چهار صد و سی و پنج قطعه شعر ذیل غزل‌ها و تغزل‌ها آورده و مرز میان تغزل و غزل را سیال قرار داده‌است. شفیع کدکنی در اقلیم روشنائی یک‌صد و هفتاد غزل آورده که برخی از آن‌ها در طبقه‌بندی دیگران جزء قصاید قرار دارند. به عنوان مثال شعری با مطلع «ای ازل دایه بوده جان تو را» را مدرس رضوی و مظاهر مصفا ذیل قصاید آورده‌اند ولی جلالی پندری و شفیع کدکنی ذیل غزل‌ها. یا شعر دیگری با مطلع «ای کوب عالی‌درج وصلت حرام است و حرج» را جلالی پندری و شفیع کدکنی ذیل غزل‌ها آورده‌اند و دیگران ترجیع‌بند. شعری با مطلع «کسی کاندرد صف مردان به بتخانه کمر بندد» را جلالی پندری و شفیع کدکنی در ردیف غزل‌ها و مدرس رضوی و مظاهر مصفا ذیل قصاید آورده‌اند. یا قطعه شعر چهل و دو بیتی با مطلع «روحی فداک ای محتشم لبیک لبیک ای صنم»، که ساختار و محتوایش به قصیده شباهت بیشتری دارد، جلالی پندری بدان اعتبار که در نسخه‌ی اساسی ذیل قلندریات بوده، در شمار غزل‌ها ثبت کرده است. به نظر می‌رسد علت اصلی این اختلاف‌نظرها را باید در ذات شعر سنائی جستجو کرد؛ شعری که در آستانه‌ی تولد و نوپایی غزل، به عنوان فرمی مستقل از قصیده، قرار دارد و خود شاعر از کسانی است که در فرآیند مذکور نقشی اساسی ایفا کرده‌است. با این حال آیا می‌توان بر اساس ویژگی‌های فرمی که ما امروزه برای غزل می‌شناسیم، تقسیم‌بندی دقیق‌تری ارائه داد؟

1-3. تطور ساختاری از غزل‌واره تا غزل

سنائی در دوره‌ی تولد غزل از دل قصیده قرار دارد و از جمله شاعرانی است که خود او نقش مهمی در این میان بر عهده داشته‌است. هر گونه تلاش برای طبقه‌بندی فرمی غزلیات سنائی بدون

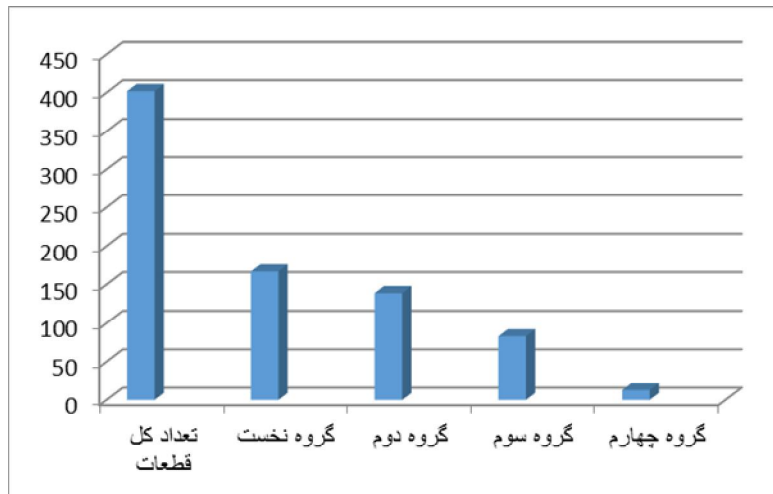
توجه به این نکته، عملاً محقق را در ورطه خطاهای پی در پی می‌افکند و نقش واقعی سنائی را در تحول غزل فارسی مخدوش می‌کند. او شاعر دوره انتقال است و غزلیات او سروده‌هایی هستند که نقش حلقه انتقال از دوره «مستقل نبودن فرم غزل» به عصر «استقلال غزل از قصیده» را بر عهده دارند. اگر بخواهیم ویژگی‌ای برای غزل سنائی پیدا کنیم که به تمامی آن‌ها را معرفی کند و وجه تمایز و تشخیص غزلیات سنائی از غیر سنائی باشد، چیزی جز همین «حلقه انتقال»¹¹ نخواهد بود. بنابراین بهتر است در طبقه بندی غزلیات سنائی به این شاخصه اصالت بدهیم.

تعداد ابیات، نظام قافیه و تخلص سه شاخصی هستند که فرم رسمی غزل بدان‌ها شناخته می‌شود. با همین مبنا، در مجموعه جلالی پندری، چهار گونه سروده قابل تشخیص است: نخست سروده‌هایی که هر سه شرط فوق را دارند و با خیال راحت می‌توان آن‌ها را غزل نامید. از مجموع چهار صد و دو قطعه تصحیح جلالی پندری، یک‌صد و شصت و هفت قطعه در این گروه قرار می‌گیرند که در یک‌صد و پنجاه و هشت مورد تخلص در بیت پایانی آمده و در نه قطعه دیگر در بیت آغازین یا دیگر ابیات غزل آمده است.¹²

گروه دوم سروده‌هایی هستند که از جهت نظام قافیه و تخلص تابع قواعد رسمی غزل هستند اما ابیات‌شان کمتر از شش بیت یا بیشتر از پانزده بیت است. هشتاد و سه قطعه از سروده‌های سنائی در ذیل این گروه قرار می‌گیرند که از این میان شصت و سه مورد زیر شش بیت و بیست قطعه بالای پانزده بیت دارند.¹³

گروه سوم سروده‌هایی که از جهت نظام قافیه و تعداد ابیات در چهارچوب رسمی غزل قرار می‌گیرند اما فاقد شرط سوم یعنی تخلص شاعری‌اند.¹⁴

سرانجام به گروه چهارم می‌رسیم که شامل سیزده قطعه شعر هستند و هیچ‌کدام از دو شرط تعداد ابیات و تخلص را ندارند.¹⁵ هیچ دلیلی نداریم که این گروه را غزل به شمار آوریم بلکه باید آن‌ها را قصیده محسوب کرد. نمودار زیر وضعیت کل سروده‌ها را پیش چشم می‌آورد:



شکل 1: نمودار تنوع تجارب تغزلی سنائی

اگر چهار صد و دو قطعه موجود در چاپ جلالی پندری را غزل به شمار آوریم، در همان دامی گرفتار می‌شویم که از آن انتقاد می‌کنیم. مثلاً چه دلیلی دارد که ما قطعات موجود در گروه چهارم را غزل به شمار آوریم در حالی که تخلص شاعری در آن‌ها نیامده و تعداد ابیات‌شان هم بیشتر از حد متعارف است؟ مگر نه این که همین دو شرط است که قصیده را از غزل جدا می‌کند؟ ما فکر می‌کنیم این گروه از سروده‌ها «قصایدی» هستند که گرچه از نثر قصیده فارسی فاصله گرفته‌اند و زمینه را برای تولد فرم غزل مهیا کرده‌اند اما تغییرات به وجود آمده در آن‌ها چندان نیست که آن‌ها را به فرمی غیر قصیده تبدیل کند و عملاً «قصاید کوتاه» هستند.

گروه سوم دو شرط قافیه و تخلص را دارند اما تعداد ابیات‌شان بیشتر یا کمتر از حد متعارف فرم رسمی غزل است. این‌ها را می‌توانیم «غزل‌واره» به شمار آوریم که یک گام از قصیده و یا سایر قطعات پیشینی فاصله گرفته و به شکل‌گیری فرم رسمی غزل نزدیک‌تر شده‌اند. غزل‌واره‌ها هم در ادوار قبلی شعر فارسی هست و هم در ادوار بعدی وجود دارد.

گروه دوم دو شرط قافیه و تعداد ابیات را دارا می‌باشند اما شرط مهم تخلص را ندارند. از آن‌جا که تخلص به تدریج در سنت غزل فارسی متداول شد، ما می‌توانیم این گروه را نیز غزل‌واره بنامیم که مثل سروده‌های گروه دوم زمینه را برای تولد فرم رسمی غزل فراهم کردند.

گروه نخست که با خیال راحت می‌توان آن‌ها را غزل نامید، بالاترین بسامد را به خود اختصاص

داده است. این نشان می دهد که فرآیند تحول فرم رسمی غزل فارسی در شعر سنائی از مراحل اولیه (گروه چهارم) تا مرحله ثانویه (گروه دوم و سوم) و مرحله نهایی (گروه نخست) محقق شده است و دیوان او از این جهت یک نقطه عطف است.

تزوستان تودوروف در توصیف تحولات ژانری به این نکته می پردازد که ژانرهای ادبی تحول یافته صورت های ادبی و ژانرهای ادبی پیش از خود هستند: «یک ژانر تازه، برآیند دگرذیسی یک یا چند ژانر قدیمی است که پس از سپری کردن فرآیند وارونگی (inversion)، جابه جایی (displacement) یا تلفیق (combination) به وجود می آید. بدین ترتیب متن معاصر مدیون شعر و رمان قرن نوزدهم است. ادبیات هیچ گاه از ژانرها خالی نیست، چه ژانرها نظامی را تشکیل می دهند که پیوسته در حال دگرذیسی است» (Todorov, 2000: 197).

بر این اساس می توان گفت گروه چهارم، سوم و دوم در مجموعه بالا صورت های پیشینی فرمی هستند که بعدتر «غزل» نامیده شد. در واقع، گروه های سه گانه فوق فرم های واسطی هستند که یا از دل قصیده سر برآوردند و به استقلال فرمی رسیده اند و یا صورت تحول یافته قطعات کوتاه تری هستند که در روند تکاملی خود به فرم نهایی خویش رسیدند. آنچه سبب شده سنائی پژوهان در مورد تعداد غزلیات به توافق نظر جمعی نرسند، بی توجهی به همین تنوع تجارب تغزلی سنائی است.

در مجموع قطعات فوق، نه بحر به کار رفته که به ترتیب بسامد از این قرار هستند: یک صد و چهل و هشت غزل در بحر هزج، یک صد و چهل و شش غزل در بحر رمل، سی و شش غزل در بحر خفیف، بیست و نه غزل در بحر مضارع، سیزده غزل در بحر رجز، ده غزل در بحر منسرح، نه غزل در بحر سریع، شش غزل در بحر مجتث و پنج غزل در بحر متقارب. اگر آمار ارائه شده توسط وحیدیان کامیار (1384) را اساس قرار دهیم، اوزان فوق از پر کاربردترین بحر ها در غزل فارسی هستند.

4. طبقه بندی غزل ها در سطح محتوا

چنان که در بحث های مقدماتی دیدیم بیشتر تقسیم بندی ها در غزلیات سنائی بر اساس محتوا بوده است اما چون اکثر آن ها مبنای نظری تعریف شده ای ندارند، اولاً در مواردی مثل «غزل قلندری» خواننده نمی داند دقیقاً منظور چه نوع غزلی است و ثانیاً بسیاری از آن ها هم پوشانی دارند. ما سعی

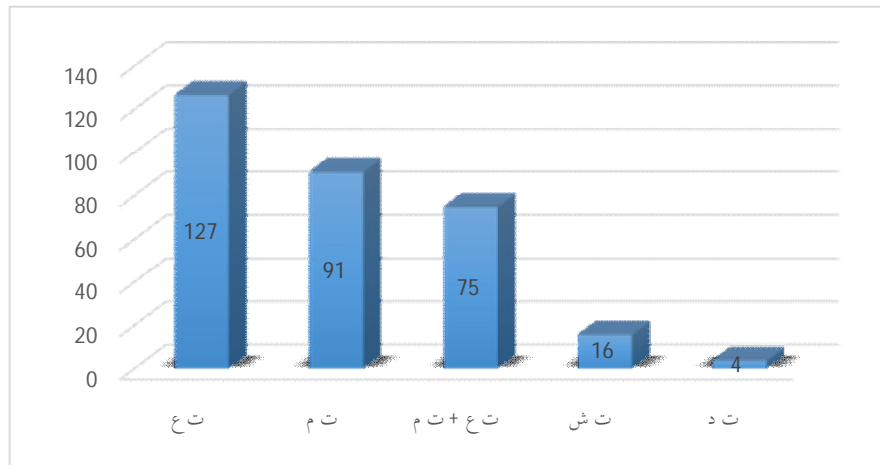
می‌کنیم بر اساس الگویی که یارمحمدی (1372) آن را روی رباعیات خیام پیاده کرده‌است، طبقه‌بندی ارائه دهیم که فکر می‌کنیم در نشان‌دادن محورهای معنایی غزلیات سنائی روشنگر است. بر این اساس، همه غزلیات سنائی را می‌توان در دو گروه توصیف‌محور و توصیه‌محور جای داد. حدود هفده قطعه از مجموعه جلالی پندری از این دو گروه بیرون‌اند که برخی ابیات همان‌ها نیز در گروه اول یا دوم قرار می‌گیرد.

1-4. گروه نخست: غزلیات توصیف‌محور

منظور ما از توصیف‌محور آن گروه از غزلیات است که محور بحث در آن‌ها توصیف حالات و کنش‌های شخصیت شعری عاشق یا معشوق است. بررسی آماری ما نشان می‌دهد هفتاد و هفت درصد غزلیات سنائی (سیصد و ده غزل) در این گروه قرار می‌گیرد. اگر ابیات متفرقه‌ای را که در دیگر غزل‌ها آمده، به این مجموعه بیفزاییم، بسامد فوق بالاتر هم می‌رود. بر این اساس، می‌توان گفت سنائی دست کم در غزلیاتش بیشتر شاعری است توصیف‌گرا تا توصیه‌گرا و حتی تعلیل‌گرا. این بدان جهت است که غزل از جمله قالب‌هایی است که در خانواده ژانریک «غنائی» قرار می‌گیرد. در تعریف این ژانر گفته‌اند که در آن «هدف نخستین شاعر گزارش عواطف درونی در صورت بیانی زیباست» (زرقانی، 1390: 109).

برای بررسی دقیق‌تر می‌توانیم این گروه از غزلیات سنائی را در قالب چهار زیرگروه ذیل طبقه‌بندی کنیم:

- توصیف حالات و کنش‌های عاشق که آن را با علامت اختصاری «ف ع» نشان می‌دهیم.
 - توصیف حالات و کنش‌های معشوق که آن را با علامت اختصاری «ف م» مشخص می‌کنیم.
 - توصیف خود عشق که با نشانه «ف ش» نشان داده می‌شود.
 - توصیف امور دیگر (طبیعت، روزگار، مجالس می و غیره) که آن را با «ف ز» نشان می‌دهیم.
- نسبت کمی این زیرگروه‌ها چگونه است؟ از میان سیصد و ده غزل توصیفی، یکصد و بیست و هفت غزل در زیر گروه نخست جای می‌گیرند، نود و یک غزل در زیرگروه دوم، هفتاد و پنج غزل در ترکیب زیرگروه اول و دوم، شانزده غزل در زیر گروه سوم و سرانجام شانزده غزل در زیرگروه چهارم. نمودار زیر وضعیت فوق را دیداری می‌کند:



شکل 2: نمودار نسبت کمی زیر گروه های توصیف محور

ملاحظه می‌کنید که سه زیرگروه نخست که موضوع محوری همه آن‌ها عشق است (نود و سه درصد)، بیشترین حجم شعرها را به خود اختصاص داده‌است. این بدان معناست که مضمون عشق بزرگترین دغدغه سنائی در غزلیات است. دیگر این‌که مطابق با نمودار، سنائی بیش از آن‌که به مفهوم عشق بپردازد، به تعیین‌های بیرونی آن (عاشق و معشوق) توجه داشته‌است. بر این اساس می‌توان گفت سنائی در غزل بیشتر عینیت‌گراست تا ذهنیت‌گرا و بیشتر علاقه‌مند است که مفاهیم مربوط به عشق را در قالب شخصیت‌های عینی مثل عاشق و معشوق توضیح دهد. عینیت‌گرایی هم با قرار گرفتن وی در دوره گذار شعر از «حماسه به تغزل» تناسب دارد و هم با شخصیت عمل‌گرا و واقع‌گرای که تظاهرات آن را در سروده‌های تعلیمی مثل حدیقه می‌توان مشاهده کرد. از این‌ها که بگذریم، بالاتر بودن بسامد زیر گروه «ت ع» نشان می‌دهد که نگاه او بیش از آن‌که به دیگری معطوف باشد، بر خویشتن خویش متمرکز است. می‌توانیم بگوییم غزلیات سنائی «من‌محور» است تا «دیگری‌محور»؛ این دیگری هر کسی و از جمله معشوق می‌تواند باشد. از این جهت غزل عرفانی قابل تحقیق است. مثلاً آیا در غزلیات عطار، مولانا و حافظ هم همین وضعیت وجود دارد؟ طراحی شخصیت تپیک «فلندر» را که به احتمال زیاد در طراحی شخصیت «رند» در دیوان حافظ نقش زیادی داشته نیز در همین راستا باید قرار داد: عاشقی که با در پیش گرفتن شیوه‌ای ملامتی در برابر دین‌داری عرفی زمان خویش قد علم می‌کند و آن را به سخره می‌گیرد:

از حل و از حرام گذشته است کام عشق	هستی و نیستی است حلال و حرام عشق (سنائی، 1386: 245)
بسته یار قلندر مانده‌ام	ز آن دو چشم مست کافر مانده‌ام (سنائی، 1386: 255)
گر به کوی عاشقی با ما هم از یک خانه‌ای	با همه کس آشنا با من چرا بیگانه‌ای (سنائی، 1386: 461)
اگر در کوی فلاشی مرا یک بار بارستی	مرا بر دل درین عالم همه دشخوار خوارستی (سنائی، 1386: 469)

در مرحله بعدی و با اختلاف کمی معشوق قرار دارد. معشوق به مثابه رکن دوم در غزل عاشقانه سنائی، صرف نظر از این که زمینی یا آسمانی باشد، مطرح شده است. توصیف کنش‌ها، حالات و ویژگی‌های معشوق از او تصویری غالباً بی‌وفا و خونریز به ما نشان می‌دهد. نیز ذره ذره زمینه ذهنی شدن و اثری شدن این معشوق شعری در دل همین توصیفات مطرح شده که نهاد غزل را برای ورود به قلمرو عرفان آماده می‌سازد. مثلاً در دل همین توصیفات است که از دال‌های مربوط به گفتمان دین برای معشوق بهره می‌برد تا زمینه عرفانی شدن او فراهم گردد:

پرده نزهت‌گه تو روی بلال حبشی
عود سراپرده تو جان او یس قرنی
(سنائی، 1386: 503)

ما می‌توانیم برای طبقه‌بندی دقیق‌تر یک گام جلوتر هم برویم. برای مثال در زیر گروه «ت ع»، (توصیف عاشق) که بالاترین بسامد را به خود اختصاص داده، مضامین محوری مشخصی وجود دارد: بیان شوق و اشتیاق به معشوق (الف)، گلایه از بی‌وفایی معشوق (ب)، درخواست توجه، وفا و ترحم از معشوق (ج)، بیان سرسپردگی نسبت به معشوق (د) و تفاخر به عاشقی (ه). در اکثر غزل‌ها شاعر از ابتدای تا انتهای غزل الگوی «الف» و «د» را پیاده می‌کند یا این‌که در میانه غزل یکی دو بیت را به الگوی «ب» اختصاص می‌دهد. در الگوی «د» نیز گاه بیان سرسپردگی چندان اغراق‌آمیز می‌شود که بی‌اختیار غزلیات وقوعی را به ذهن می‌آورد. برای مثال غزل‌هایی با مطلع زیر از این جمله‌اند:

نور تاکی است که او پرده روی تو بود
مشک تا کیست که او پرده روی تو بود
(سنائی، 1386: 156)

تخم بدعهدی نباید کاشتن پشت برعاشق نباید داشتن
(سنائی، 1386: 359)

در الگوی «ب» نیز در میان گلایه‌های شاعرانه، گاه سیاق کلام کاملاً متمایل به بیان احساسات و اسوختی از طرف شاعر می‌شود:

— صحبت معشوق انتظار نیرزد بوی گل و لاله زخم خار نیرزد
(سنائی، 1386: 119)

— وصل نخواهم که هجر قاعده اوست خوردن می زحمت خمار نیرزد
(سنائی، 1386: 119)

— ای بس که بجویی و مرا باز نیابی ای بس که بیویی و مرا باز نبینی
(سنائی، 1386: 505)

— ترا دادم دل ای دلبر شبت خوش باد من رفتم تو دانی با دل غم خور شبت خوش باد من رفتم
(سنائی، 1387: 262)

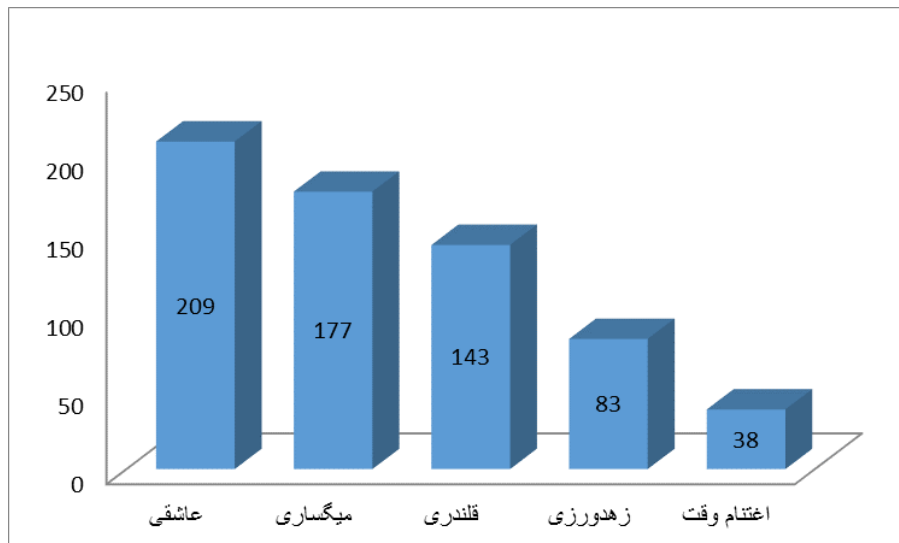
— ای کم شده وفای تو این نیز بگذرد افزون شده جفای تو این نیز بگذرد
(سنائی، 1387: 112)

این‌ها نشان می‌دهد که ریشه‌های حرکت‌های ادبی موسوم به وقوع‌گرایی و اسوخت را باید در نخستین دهه‌های شکل‌گیری غزل فارسی سراغ جست. الگوی «ج» معمولاً در ابیات پایانی غزل دیده می‌شود. اهم موضوعات مورد درخواست در این ابیات، توجه و عنایت معشوق و یا درخواست ترحم است و مخاطب شاعر یا خود معشوق است یا ساقی یا عناصر طبیعی مثل باد سحرگاهی، پیک عاشقان و یا شخصیت‌هایی نظیر پاسبان و ساریبان.

2.4. گروه دوم: غزلیات توصیه‌محور

منظور ما از توصیه‌محور، غزلیاتی است که در آن‌ها شاعر توصیه‌ای به «دیگری» می‌کند. این دیگری می‌تواند معشوق، مخاطب فرضی خاص یا عام باشد؛ هر کسی که دیگری تلقی شود. از میان چهار صد و دو غزل سنائی، هفتاد و یک غزل (حدود هفده در صد) کل غزل‌ها در این گروه قرار می‌گیرند که تفاوت بسیار زیادی با تعداد غزل‌های گروه نخست دارد. این بسامد پایین البته با کارکرد ژانر غزل که «بیان موسیقایی هیجان در زبان» (ر.ک. زرقانی، 1390: 109) است، کاملاً

تناسب دارد. غزل‌های این گروه یا تماماً مشتمل بر توصیه هستند و یا در بیتی یا ابیاتی از الگوی «ت ع» و «ت م» استفاده شده، به عنوان تمهیدی و مقدمه‌ای است برای محقق‌شدن غایت کارکردی غزل که توصیه به دیگری است. موضوع‌های اصلی این توصیه‌ها را هم می‌توانیم در پنج محور اصلی خلاصه کنیم: می‌گساری، اغتنام فرصت، زهدورزی، عاشق‌شدن، قلندر شدن و پرهیز از نفس و گناه. این غزلیات، مشتمل بر ششصد و شصت بیت شده که از آن میان، دویست و نه بیت (حدود سی و دو درصد) توصیه به عاشق‌شدن است، یکصد و هفتاد و هفت بیت (حدود بیست و هفت درصد) توصیه به می‌گساری، یکصد و چهل و سه بیت (حدود بیست و دو درصد) توصیه به در پیش گرفتن مرام قلندری، هشتاد و سه بیت (حدود سیزده درصد) توصیه به زهدورزی و ترک گناه و سی و هشت بیت (حدود شش درصد) توصیه به اغتنام وقت. نمودار زیر وضعیت توصیه‌ها را دیداری نشان می‌دهد:



شکل 3: نمودار زمینه‌های معنایی توصیه‌ای

از آنجا که «هی» در غزلیات سنائی وجه سمبلیک پیدا می‌کند، می‌گساری نیز در بردارنده معنای سمبلیک است. اگر از برخی تجربه‌های پراکنده و مشکوک صرف نظر کنیم، دال «شراب» به همراه لوازم و متعلقات آن (مستی، میخانه) نخستین بار توسط سنائی وارد شعر فارسی شد. درصد بالای ردیف دوم نشان می‌دهد که حضور این دال با بار معنایی سمبلیک در شعر سنائی، از روی اتفاق و

محدود به چند مورد خاص نیست و او آگاهانه و با طرح قبلی به سراغ این دال رفته است. اغتنام وقت نیز با مفهوم سیالی که دارد، هم می تواند اغتنام وقت عرفانی را در برگیرد و هم اغتنام وقت به مفهوم عام تر آن که در شعر کسانی مثل خیام مطرح شده است. به راحتی می توان «عشق، مستی، قلندری و زهد» را چهار کلمه کلیدی در غزلیات گروه دوم سنائی به شمار آورد.

5. نتیجه

سنائی به عنوان طراح بوطیقای غزل عرفانی، هم در زمینه ساختمان و هم محتوا نقش عمده ای در تحول غزل عرفانی به عهده دارد. علی رغم اختلاف نظر میان محققان متقدم و متأخر درباره تعداد غزلیات او می توان مجموعه سروده های او را که در تصحیح ها و نسخه خطی های مختلف با عنوان «غزل» معرفی شده اند، در دو گروه غزل ها و غزل واره ها جای داد. غزل واره ها صورت های ادبی پیشینی هستند که در ادامه تحول ژانری خود، فرم رسمی غزل را شکل می دهند. از آنجا که در دیوان سنائی هم غزل واره وجود دارد و هم غزل، می توان شعر او را نقطه عطف شکل گیری فرم رسمی غزل به شمار آورد. از جهت محتوا نیز مجموعه چهار و صد و دو قطعه موجود در تصحیح جلالی پندری را می توان به دو گروه توصیف محور و توصیه محور تقسیم کرد.

پی نوشت ها

- 1- نسخه موزه کابل در کتابخانه نسخ خطی وزارت اطلاعات افغانستان نگهداری می شود.
- 2- نسخه ملک به شماره 5468 در کتابخانه ملی ملک محفوظ است.
- 3- نسخه کتابخانه بایزید ولی الدین به شماره 2627 در استانبول نگهداری می شود.
- 4- نسخه ملک به شماره 5468 در کتابخانه ملی محفوظ است.
- 5- نسخه کتابخانه ملی شماره 2353 در کتابخانه ملی محفوظ است.
- 6- نسخه دیگری از کتابخانه ملی به شماره 2184 در کتابخانه ملی محفوظ است.
- 7- نسخه دیگری که در دانشگاه تهران نگهداری می شود به شماره 232
- 8- فرخی درباره «غزل رودکی» این طور سروده است:

غزل شاعران خویش طلب	دایم از مطربان خویش به بزم
مطربانت چو سرکش و سرکب	شاعرانت چو رودکی و شهید

(فرخی سیستانی، 1393: 15)

9- عنصری هم از «غزل‌های من» سخن می‌گوید:

غزل رودکی وار نیکو بود
غزل‌های من رودکی وار نیست
(عنصری، 1363: 327)

و خاقانی نیز عنصری را سراینده غزل معرفی کرده‌است:

ز معشوق نیکو و ممدوح نیک
غزل‌گو شد و مدح‌خوان عنصری
جز از طرز مدح و طراز غزل
نکردی ز طبع امتحان عنصری
شناسند افاضل که چون من نبود
به مدح و غزل درفشان عنصری
(خاقانی، 1374: 926)

10- فرخی شعر خویش را غزل نامیده‌است:

گاه گفتمی بیا و رود بزن
گاه گفتمی بیا و شعر بخوان
به غزل یافتم همی احسنت
به ثنا یافتم همی احسان
(فرخی، 1393: 267)

11- شاعران دیگری هم بودند که در انتقال شعر فارسی از قصیده به غزل نقش داشتند که امیر معزی، انوری و خاقانی از آن جمله‌اند. قطعاً هر کدام از این‌ها به‌نحوی و از بُعدی در این انتقال نقش داشته‌اند که تعیین آن مستلزم بررسی شعر هر کدام به‌طور جداگانه است و فرصتی دیگر می‌طلبد اما اجمالاً این قدر معلوم است که سنائی با مفصل‌بندی دال‌های مربوط به گفتمان‌های متفاوت و گاه متضاد (گفتمان میخانه‌ای، گفتمان مدرسه، گفتمان دینی، گفتمان طبیعت) بُعدی تازه به غزل داد که پیش از او در سطح گسترده وجود نداشت. نقش انوری را باید در بالا بردن بسامد غزلیات نسبت به قصاید جستجو کرد و امیر معزی نیز نماینده پایان دوره غلبه قصاید ستایشی است (برای بررسی نوآوری‌های سنائی در غزل (ر.ک. زرقانی، 1385: 118 به بعد).

12- اشعاری که از نظر تعداد ابیات و داشتن تخلص می‌توانند نمونه کامل غزل باشند مانند:

- غزل شماره 37 (9بیت):

این چه جمال است باز کز تو در ایام توست
وین چه کمالست باز کز شرف نام تست
(سنائی، 1387: 51)

- غزل شماره 164 (11بیت):

چون تو نمودی جمال عشق بتان شد هوس
رو که ازین دلبران کار تو داری و بس
(سنائی، 1387: 215)

- غزل شماره 362 (8بیت):

تا معتکف راه خرابات نگردی
شایسته ارباب کرامات نگردی
(سنائی، 1387: 473)

13- مقطع برخی از آنها به این شرح است:

غزل شماره 216 (5بیت):

گر من ای دوست از تو ناز کشم
از حقیقت نه از مجاز کشم
(سنائی، 1387: 276)

غزل شماره 143 (5بیت):

همواره جفا کردن تا کی بود ای دلبر
پیوسته خطا کردن تا کی بود ای دلبر
(سنائی، 1387: 190)

غزل شماره 333 (5بیت)

ای نقاب از روی ماه آویخته
صبح را با ماهتاب آمیخته
(سنائی، 1387: 439)

14- اشعاری که مضامین غزلی دارند ولی تخلص ندارند و کمتر از شش بیت هستند:

غزل شماره 319 (5بیت)

ای دریغا گر رسیدی دی بمن پیغام تو
دوش را دی کردمی در آرزوی نام تو
(سنائی، 1387: 422)

غزل شماره 296 (4بیت):

ای دل ار مولای عشقی یاد سلطانی مکن
در ره آزادگان بسیار ویرانی مکن
(سنائی، 1387: 392)

غزل شماره 245 (4بیت)

خیز تا خیمه را به باغ زنیم
با بتان باده چو راغ زنیم
(سنائی، 1387: 318)

سبب عاشقی نه نیکویی است
آفت عاشقی نه مهرویی است
(سنائی، 1387: 48)

مشتری بر فلک نظاره تست زهره در حسن پیشکاره تست
(سنائی، 1387: 54)

15- برای نمونه این قطعه شعر که 29 بیت دارد ولی تخلص ندارد با مطلع:

پسرا تا به کف عشوه عشق تو دریم از بد و نیک جهان همچو جهان بی خبریم
(سنائی، 1387: 309)

و یا شعر زیر که 22 بیت دارد با مطلع:

انصاف بده که نیک یاری رو هیچ مگو که خوش نگاری
(سنائی، 1387: 478)

منابع

- 1- بروین، ی، ت، پ. (1378). حکیم اقلیم عشق. ترجمه مهیار علوی مقدم و محمدجواد مهدوی. مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.
- 2- پورنامداریان، تقی. (1388). در سایه آفتاب (شعر فارسی و ساخت شکنی در شعر مولوی). تهران: سخن.
- 3- خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل. (1374). دیوان خاقانی شروانی. تصحیح ضیاالدین سجادی. تهران: زوار.
- 4- رستگار فسائی. (1373). انواع شعر فارسی. شیراز: نوید شیراز.
- 5- زرقانی، سید مهدی. (1390). تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی. تهران: سخن.
- 6- ----- (1381). زلف عالم‌سوز. تهران: روزگار.
- 7- ----- (1385). «سنائی و سنت غزل عرفانی» در شوریده‌ای در غزنه، گردآورنده محمود فتوحی و علی اصغر محمدخانی (ص.ص. 145-119) تهران: سخن.
- 8- سنائی غزنوی، ابوالمجد مجدودبن آدم. (1354). دیوان اشعار حکیم سنائی غزنوی. تصحیح محمد تقی مدرس رضوی. تهران: کتابخانه سنائی.
- 9- ----- (1388). دیوان اشعار حکیم سنائی غزنوی. به کوشش محمد تقی مدرس رضوی. تهران: انتشارات سنائی.
- 10- ----- (1389). دیوان حکیم سنائی. تصحیح مظاهر مصفا. تهران: زوار.

- 11- ----- (1386). *غزل‌های حکیم سنائی غزنوی، تصحیح یدالله جلالی پندری*. تهران: علمی و فرهنگی.
- 12- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (1376). *تازیان‌های سلوک*. تهران: آگه.
- 13- ----- (1389). *در اقلیم روشنایی*. تهران: آگه.
- 14- شمیسا، سیروس. (1386). *سیر غزل در شعر فارسی*. تهران: نشر علم.
- 15- ----- (1382). *سبک شناسی شعر*. تهران: انتشارات فردوس.
- 16- صبور، داریوش. (1370). *آفاق غزل فارسی*. تهران: گفتار.
- 17- طاهری، قدرت الله. (1387). «اصالت تجربه در غزل‌های سنائی». فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی. سال ششم. شماره 22، ص. ص. 81-99.
- 18- عنصری بلخی، ابوالقاسم حسن بن احمد (1363). *دیوان اشعار*. تصحیح محمد دبیر سیاقی. تهران: انتشارات کتابخانه سنائی.
- 19- فرخی سیستانی، علی بن جولوغ. (1393). *دیوان حکیم فرخی سیستانی*. تصحیح محمد دبیرسیاقی. تهران: زوار.
- 20- فرضی، سارا و زرقانی، سید مهدی. (1388). «تحلیل انقلاب روحی سنائی بر اساس نظریه ژک لکان». *جستارهای ادبی*. دانشگاه فردوسی مشهد. ش 166، ص. ص. 87-110.
- 21- وحیدیان کامیار، تقی. (1390). *بررسی منشأ وزن در شعر فارسی*. مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.
- 22- یار محمدی، لطف‌الله. (1372). *شانزده مقاله در زبان‌شناسی کاربردی*. شیراز: نوید شیراز.
- 23- Todorov, Tzvetan. (2000). *The Origins of Genres*. In David Duff (Ed.), *Modern Genre Theory*. New York : Longman.
- 24- Franklin Lewis (1995). *Reading ,writing and recitation : Sana’I and the original of the Persian ghazal*. University of Chicago.

